

Música/cine: Variaciones sobre un mismo tema

(La musicalidad de la imagen o sonata de cuatro movimientos
en tono mayor)



Carlos Andrés Arango Lopera*

Recibido: abril 9 de 2009

Aprobado: 30 de abril de 2009

RESUMEN

Este texto presenta resultados de la investigación *Las poéticas del héroe: la representación cinematográfica como evidencia de una mirada contemporánea a la ética*, presentada a la facultad de Filosofía y Humanidades de la UPB, Maestría en Filosofía, de la cual el autor es candidato. Si lo poético es una relación particular entre los lenguajes y expresividades, este trabajo explora, desde la gramática musical, otra forma de entender la vinculación de la música con la imagen, más allá de los asuntos de la banda sonora. Inicia con un recorrido por la concepción griega de la música, repasa los elementos que componen su lenguaje, y ensaya –desde estos elementos– una nueva comprensión musical de la imagen. En el contexto de una investigación sobre la representación cinematográfica del héroe, este texto aporta elementos para la comprensión de las músicas del héroe.

Palabras clave: música, imagen, cine, estética cinematográfica.

* Docente Facultad de Comunicación Universidad de Medellín. Dirección electrónica: caarango@udem.edu.co

Music/Cinema: Variations in a Same Topic

Music of Image or Four–Movement Sonata in Major Key.

ABSTRACT

This article shows the results of a research called "The Hero's Poetry: Cinematographic Representation as an Evidence of a Contemporary Outlook to Ethics," presented before UPB School of Philosophy and Humanities, Master Program in Philosophy, in which the author is registered.

If poetry is a particular relation between languages and expressions, this work explores, from the musical grammar, another way to understand relationship between music and image, beyond subjects of the sound track. It begins with coverage of Greek conception of music; then, it retakes its components, and tries –from those elements– a new musical understanding of image. As a form of investigation about cinematographic representation of a hero, this article makes contributions for understanding the hero's music.

Key words: music, image, cinema, cinematographic aesthetics.

Nuestra visión del mundo en su sentido más abisal, nuestra concepción de las grandes categorías físicas –el tiempo, la materia– se expresa mediante una herramienta especulativa: la matemática. (...) Hace veinticinco siglos, en la antigua Grecia, la música tuvo la misma función en la formación de la imagen del mundo. Aludía a lo más grande y lo más pequeño a partir de unas leyes limitadas; era dominada sólo por sabios, cuyas aseveraciones llegaban después al vulgo. Las órbitas celestes, la enfermedad, la composición de la materia, el tiempo, el origen del universo, tenían su explicación en la armonía musical.

Radamés Molina y Daniel Ranz, La idea del Cosmos.
Cosmos y música en la Antigüedad

Llamar a la línea telefónica de una organización, ver publicidad televisiva, asistir a un centro comercial, ingresar a alguna estación del metro, son actividades muy distintas que se rodean todas, de manera diferente, de música. Hoy nuestros días son más musicales cada vez: el celular, el computador, las radios, los reproductores de mp3, y una gran cantidad de aparatos de variedad, tamaños y funciones diferentes, se encargan de integrar la música a nuestros modos de vivir. Precisamente por ello, en el contexto de los estudios sobre cine, comunicación, semiótica y cultura, conviene revisar qué tipo de relaciones se establecen entre estos elementos, verdaderas maneras de narrar el presente. En este texto se asume que la música, a más de sonidos, es una construcción estética (poética) regida por una gramática (retórica) que sirve no sólo para escribir partituras, sino para comprender otro tipo de textos; entre ellos la imagen cinematográfica, que vamos a comentar aquí. Escuchemos.

UNO

Comencemos con la tesis central: el discurso musical es una creación griega, en la que incurren indagaciones de carácter filosófico, estético y matemático. Por eso hablar de música entendida como un discurso, es decir, entendida como una construcción social, implica remitirse (aunque sea en parte) a ese mundo griego. En él una idea es relevante: la relación entre lo *bello* y lo *bueno*

surge simbióticamente a partir del concepto de *orden*; orden que se aplica a la relación consigo mismo (ética: cuidado de sí mismo), a la relación con los demás (política: cuidado de los otros) y a la relación con las cosas (ciencia: cuidado de las cosas), mediados por una concepción común de la relación con el todo (cosmos: vinculación con la totalidad). Así, entre la política, la ética, la ciencia y la cosmética (Vásquez, 2006), surgieron diferentes modos narrativos basados en formas ideales.¹ Estas formas ideales superaban las posibilidades reales de la naturaleza, siempre imperfecta y cambiante, y fueron ideadas por la geometría; en efecto, es tarea de la geometría idealizar formas imaginarias que no existen en la naturaleza: ni el círculo, ni el cuadrado ni el triángulo son figuras reales; son fruto de la imaginación (Serres, 2004, p. 45.). Pero la perfección del círculo, del triángulo y del cuadrado sugería algo más que figuras bellas: sugería la posibilidad de lo perfectible, de lo ideal; de lo bello, lo proporcionado.

Como consecuencia de lo anterior tenemos que la música es una mediación entre lo perfecto del cosmos y la posible perfección humana. A esto último se le llamaría *virtud* (MacIntyre, 2001). Por eso la educación griega entendía la *gimnasia* y la música como formas para estimular la virtuosidad: disciplinar el cuerpo, y cultivar el arte de los instrumentos musicales eran estadios preliminares para la formación de buenos ciudadanos. La música en Grecia no era sólo cuestión de sonidos: era una manera de entender el mundo, entenderse en él, y celebrar su perfección: hay música en el universo, en la perfección de las esferas planetarias, en la justicia de sus tiempos, y en la precisión de sus movimientos; por eso la distancia entre las notas del instrumento es proporcional a la distancia entre los planetas. De tal manera que, atendiendo la sugerencia de Molina y Ranz (2000)

¹ Hoy entendemos la cosmética como un asunto de fachada; mas la visión profunda de este concepto encierra misterios típicamente griegos.

—citados al principio— así como hoy explicamos el espacio, el tiempo, el universo, la economía, y hasta la psicología matemáticamente, los griegos lo hicieron musicalmente.

DOS

Tomado lo anterior como un reducido cuadro de referencias, podemos pensar el asunto de la música en el cine. Allí habría dos líneas de investigación a seguir. De un lado, la exploración conceptual de la estética musical (sonora y no) en el filme; del otro, las aplicaciones concretas de la utilización de la música en el cine. Ambos son caminos diferentes: en el primero se trata de buscar fundamentos; en el segundo, aplicaciones. Para el primero convendría mucho seguir varias de las reflexiones que Eisenstein (1967) dilucidó en su texto sobre *Los problemas de la composición cinematográfica*. No hay que olvidar que este autor/director, en tanto uno de los que más pensó el tema del montaje, tuvo claro que los materiales de la composición cinematográfica, si bien cada uno por su lado puede representar aspectos del mundo, en conjunto (es decir, en montaje) generan una serie de sinergias y entropías diferentes que el director deberá comprender para contar su historia.² Precisamente por haber sido uno de los principales teóricos del montaje, tenía muy presente el problema del ritmo, el cual se conseguía justamente por la distribución de estos materiales en el tiempo en relación con una variable que bien podríamos denominar *frecuencialidad*. De ahí que, en ese texto, constantemente refiriera las formas de los compases 3/4, 4/4 ó 5/4 según dicha distribución material en la línea (sintagmática) del filme. Éste es un camino enteramente conceptual, que se menciona aquí como línea de exploración de esos fundamentos para la ilustración teórica.

2 Eisenstein logra evidenciar la necesidad de comprender los materiales del cineasta como los colores y los pinceles de un pintor, con lo cual aporta claridades en la comprensión de su naturalidad significativa.

En el extremo contrario estaría la preocupación práctica por la musicalización como tal, es decir, buena parte del tema de las bandas sonoras y el *score*. Éste es un asunto eminentemente práctico, frente al cual cabe citar todas las experiencias de musicalización del audiovisual. Preguntas como cuál es el momento adecuado para colocar la música, o cómo asociar los fraseos de la melodía a la acción son importantes en este tipo de indagación. Sin embargo, en este ensayo nos interesa mucho más inspeccionar el asunto desde la apreciación de la gramática musical (adelantemos que ésta se construye en las variables de melodía, ritmo, armonía y timbre) como rudimento para leer la imagen (cinematográfica).

Habría una línea intermedia entre las abstracciones formalistas y el camino más práctico de las bandas sonoras; dicha línea intermedia sería el estudio de la obra de los directores de cine que son (también) músicos. Para destacar ejemplos recientes, tendríamos a Woody Allen, Emir Kusturika y Alejandro Amenábar; otro caso interesante lo constituye el genial Charles Chaplin. Acceder por esta vía a la investigación, llevaría a descubrir en Allen la influencia más evidente en un estilo musical: el *jazz*. En efecto, no es sólo que haya utilizado (al menos en la mayor parte de su obra) a New York (ciudad tan moderna y posmoderna como el *jazz*) como el escenario de sus filmes, sino que el desarrollo mismo de las historias parece una improvisación de un instrumentista en medio de un *jam session*. Bastante evidente resulta esto en una película como *Sombras y Niebla*: así como en el *jazz* utiliza una forma un tanto abstracta de diferenciar el tema principal en la pieza musical, muchas veces hemos tenido la sensación de extravío del tema cuando nos enfrentamos a las historias de este director.

Digamos que por esa vinculación entre *jazz*, ciudad cosmopolita e historias absurdas con desarrollos inesperados, en Allen el encuentro

música e imagen cinematográfica se da más en la tematización, en el carácter. Sí: el *jazz* es una de las primeras músicas que logra expresar ese espíritu de discontinuidad de nuestros tiempos; fue la música que logró una estructura más "acorde" a la sensación de la fluidez del tiempo en lo contemporáneo. Por eso el *jazz*, música de ciudad por excelencia, no es sólo la banda sonora de esa mayoría de filmes a la que nos referimos, sino la matriz del desarrollo de las historias; su inspiración. En cualquier caso, insistimos, la relación música-cine no va dada sólo por la condición de que haya sonido. Las películas de cine "mudo" logran que los énfasis de los actores acrecienten la sensación de sonido; sus marcajes kinésicos y espaciales generaban un énfasis suficiente como para que escucháramos los tropiezos, las caídas producidas en sus *gags* (Chion, 1993).

TRES

De tal manera que para comprender la relación música y cine (tanto la visualidad de la música como la musicalidad de la imagen) debemos comprender los elementos básicos de la música; algo así como preguntarse de dónde surge la musicalidad de la música. Y lo primero que se necesita decir es que la música surge en su gramática; en ella hay melodía, armonía, ritmo y timbre. La conjugación de estos elementos es infinita. A pesar de ello, cuando hoy decimos "música" nos referimos propiamente a canciones. Vale revisar brevemente los componentes de la música para no caer en reduccionismos que condenen el arte musical a las limitadas expresiones de la música comercial (el pop como lenguaje que se mezcla con todo), pero también para descartar la posibilidad de considerar música sólo a la "música culta".

Para empezar, recurramos al elemento más significativo de la gramática musical, la melodía. Ella es una sucesión de sonidos que conforman

una frase; por lo general es esta frase la que recordamos de una pieza musical, y la que con frecuencia "tarareamos" para evocarla. En la forma musical "canción" la melodía son las notas (sin palabras) que realiza la voz cantante cuando recita el texto. Hay instrumentos esencialmente melódicos, muchos de los cuales lo son en la medida en que no pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Instrumentos como el saxofón, la flauta, el violín son ejemplos de instrumentos que suelen llevar la melodía principal, que también se puede reconocer en una variante estructural como el "solo". En ella, en determinado momento, un instrumento realiza en solitario una melodía principal mientras los demás lo acompañan. Músicas como el *rock* privilegian el "solo" a través de un instrumento como la guitarra eléctrica, que ha encontrado en Slash, Clapton, Santana, excelentes "soleadores" o "*lead guitar*". Sus solos nos sirven para comprender el concepto de melodía. También los cantos que emiten los pájaros.

Lo que le da contexto, soporte, acompañamiento, resonancia, a la melodía, se denomina armonía. Ésta se conforma por acordes (toque simultáneo de tres o más notas) que van cambiando según los recorridos de la melodía. La armonía le da proporción, alcance, soporte, a la melodía. Algunos instrumentos destacan en la música actual como esencialmente armónicos: los órganos, las guitarras, o las utilidades simultáneas de secciones de cuerdas o vientos, cuyo papel consiste la mayoría de las veces en tejer un colchón para que la melodía se desenvuelva con libertad expresiva. En muchas ocasiones, sin embargo, no es tan fácil el asunto: la música polifónica se caracteriza precisamente porque usa simultáneamente varias melodías que se superponen, encuentran y desencuentran, formando una textura no siempre fácil de oír, por su configuración en armonías flotantes. A la armonía le corresponde, en todo caso, mantener claros los límites y posibilidades de los rangos

de la melodía; por eso no se le podría entender aisladamente.

El tercer elemento, el ritmo, es uno de los más complejos de explicar, en tanto se debe distinguir del pulso: si bien se refieren al tiempo, ritmo y pulso funcionan con lógicas diferentes. Un primer término de referencia lo da la percusión: generalmente asociamos los instrumentos de percusión (batería, congas, maracas, claves...) como responsables del ritmo; pero en esencia ellos son los conductores del pulso. Veamos: el pulso se refiere a la respiración, al número de tiempos fuertes por minuto. En la música electrónica a esto se le llama "bit". Dentro de ese bit, hay golpes (en los instrumentos de percusión –salvo la marimba y el piano que se consideran percutivos– no se habla de notas como do, re, mi... sino de *golpes*) que se distribuyen repetitivamente. El *rock* deja este papel en la batería. Pero el pulso no es el ritmo, aunque contiene algo de él. Realmente, el ritmo se refiere a la *intensidad*, es decir, a los fragmentos de tiempo en que más intensivamente se ataca, se condensa o se distiende la pieza musical. De ahí que mientras el pulso suele ser estable (generalmente se comienza y se termina con una misma velocidad), el ritmo varía entre fragmentos de la pieza musical.

Para terminar, existe el timbre, que se puede reconocer con un ejemplo: dos instrumentos diferentes pueden ejecutar la misma nota, pero no suenan igual. Esto es porque cada uno tiene una manera diferente de producir el sonido, que es la que le da sus características instrumentales; algo así como la personalidad. Hay entonces desde sonidos brillantes, hasta opacos; de alto y bajo volumen. El timbre se asocia bastante al color: así como una melodía al ser interpretada por diferentes instrumentos cambia su carácter expresivo, un mismo objeto pintado de diferentes colores también. Una cruz roja sugiere un determinado tipo de significados que cambiarían si el color fuera verde, azul o amarillo; asimismo

imaginémonos cuán diferente sería la melodía del "Cumpleaños feliz" interpretada por una flauta dulce o por una guitarra acústica. Por eso se podría pensar que la variedad de posibilidades tímbricas funcionaría para un compositor de la misma manera como una paleta de colores para un pintor. En efecto, la orquesta sinfónica es rica en timbres, en colores, en la medida que allí participan instrumentos de muchos materiales (maderas, bronces...) que producen sonidos de muy diversas fuentes (cuerdas, membranas...); así se cumple la ilusión de los seres humanos de crear una galería en la cual recopilar los sonidos (y los colores) de la naturaleza. Borradores de este sueño se encuentran tanto en la orquesta sinfónica como en los sintetizadores.

Melodía, armonía, ritmo y tono son los componentes de la música. A partir de la forma particular como cada compositor, género, intérprete, los combina, se empiezan a encontrar los repertorios de estilos, tendencias, gustos y disgustos que hay alrededor de la música: desde músicas exclusivamente melódicas como los cantos gregorianos, hasta expresiones típicamente percutivas como la música africana, pasando por de–construcciones de todo tipo como el *jazz*. Para finalizar, cabe recordar el origen que algunos historiadores de la música otorgan a estos elementos: hay quienes dicen que mientras el componente melódico es un desarrollo obtenido básicamente de la antigua música oriental, el ritmo es una creación africana, y la armonía un invento (bastante racional) europeo (Fubiini, 1990).

CUATRO

Lo básico de estas alusiones a los componentes de la música nos permite ahora adentrarnos en cierta poética musical presente en el filme. Como se ha dicho, la pretensión es lograr un acercamiento a la relación música–cine más allá (y más acá) del tema de las bandas sonoras

y el *score*. Preguntamos entonces qué de música tiene la imagen; cuestión cuya antítesis es también bastante interesante: qué de imagen tiene la música. Para ello iniciaremos con una distinción terminológica importante: así como hay poesía fuera del poema, también hay música fuera de la música, y cine fuera del cine. Esto se da por las poéticas, es decir por la relación entre lenguajes y sensibilidades. Mientras la gramática del cine deviene lo *cinematográfico*, la de la música genera lo que podríamos denominar la *musicalidad*. Más allá de esto, hay pasajes literarios que, a pesar de estar contenidos en la página impresa de una novela, son tremendamente cinematográficos. Una novela como *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, se caracteriza por ser cinematográfica en tanto sus episodios y las descripciones que el autor hace de los personajes son bastante visuales, entre otras razones, porque el tema de la novela es la relación entre ceguera, visión y mirada.³ Igualmente, una pintura como "El Grito", de E. Munch, también es cinematográfica: la relación de planos, y la referencia a estados de ánimo (internos) a través de colores (externos): lo que siente internamente el personaje se saca de él y se expresa en colores. Ésa es una de las razones de por qué es una obra pictórica bastante cinematográfica: el cine, ante la limitación para informar al espectador sobre los estados de ánimo de los personajes, simboliza esta información con signos externos a ellos; de ahí que los días de lluvia, las tardes de sol, o los inviernos sean vehículos de información del estado interno del personaje.

En principio, la música del cine surge, pues, por los conceptos de melodía, armonía, ritmo y timbre, que siendo musicales tienen sus equivalentes en el cine: las acciones y gestos de los actores, la proporción del espacio y los cuerpos, los movimientos y las tasas de frecuencia del montaje, y el temperamento de actores y escenas

³ Sin embargo, no todos los críticos de cine y literatura comparten esta idea. Sergio Wolf, experto en la relación entre las dos narrativas, ofrece excelentes argumentos al respecto.

podrían ser posibilidades de cómo los cuatro elementos básicos de la música se relacionan con el séptimo arte. Veamos. (Y escuchemos).

Para comenzar, una pregunta: ¿qué de melodía hay en lo cinematográfico? Una de las utilidades más frecuentes de la melodía en el cine tiene que ver con los recorridos que ésta nos demarca sobre la imagen: la melodía tiene una capacidad asombrosa de decirnos qué de la imagen presente es de mayor interés, y cuál es la ruta de lectura más adecuada. Igualmente, una de las estrategias para musicalizar consiste en asociar motivos melódicos con la aparición de determinados personajes, o la llegada a puntos dramáticos en la historia (Copland, 1994, p. 234.). De ello resultan muy buenos ejemplos en la cinematografía de Hollywood, a través de productos tan disímiles estética y cronológicamente como *Indiana Jones* y *Casablanca*.

Casos como estos dan cuenta de la utilización de la melodía en el cine; sin embargo, aun en el caso de que no hubiera tales usos, o incluso en el caso de que no hubiera siquiera música, hay elementos de lo cinematográfico que cumplen en la película una función similar a la de la melodía en la música: al ser la portadora de la voz principal, del canto, del tema, la melodía cobra sus formas simbólicas en el cine. La acción de los personajes en primer plano podría compararse a la primera voz; sus gestos, desplazamientos, la dirección de su mirada, el uso de su cuerpo; mientras que las acciones y gestos de los personajes—objeto de los planos posteriores podría funcionar, siendo melodías complementarias, como las segundas y terceras voces, conformando en la escala de planos (primero, segundo, tercero...) la textura: así como en música la superposición de varias melodías genera sonoridades polifónicas, las formas, los movimientos y los componentes de los planos primeros y últimos también le dan textura a la escena. Un director como Hitchcock es experto en ello, pues sus encuadres están

repletos de microtemas, de motivos; algo así como moléculas de signos que conforman pequeñas frases melódicas que suenan simultáneamente al tema principal, es decir, a lo que el actor o actores principales hacen–dicen–sienten (*Rebeca* –del año 1940– constituye un muy buen ejemplo de la construcción de texturas de este director). El movimiento de los actores/objeto en pantalla, sus formas, sus gestos, sus énfasis, y la sucesión de sus diálogos/silencio son una manera de ver la melodía en el cine, en tanto son motivos que desarrollan el tema del relato, así como la melodía desarrolla el tema de la pieza musical.

Por otro lado, si la armonía es la que da soporte, dimensión, a la melodía, la poética cinematográfica también suministra elementos para que los actores/objeto principales (la melodía) encuentren un horizonte de significación; ése es el propósito de la puesta en escena, en la medida en que ésta también genera proporciones de espacio en las cuales pueden desempeñarse las acciones principales de los actores. A estos elementos se les puede entender, desde la musicalidad, como la armonía. Y la palabra clave para comprenderla, tanto en la música como en el cine, es la “proporción”, expresada fundamentalmente en el espacio cinematográfico. Así, el asunto de la composición de la imagen es una manera clara de entender cómo la búsqueda de “proporción” de los elementos integrantes de la imagen es tan parecida a la de la armonía en la música. Debe entenderse que las formas de los sujetos/objeto en pantalla se van agrupando hasta integrar contornos en el espacio, conjuntos formales, y con esto, proporcionalidades. La búsqueda de la belleza en la composición de la imagen va en dirección de la armonía, de la proporción, del equilibrio, principios de la estética griega, basada en las formas ideales de la geometría.⁴ Una revisión a la pintura renacentista italiana permite comprender mejor este asunto: el pintor–compositor ha abstraído

4 Cfr. el tercer capítulo de la *Historia de la belleza*, de Umberto Eco, proporciona ejemplos magníficos.

los contornos de cada elemento de la imagen, y ha con–formado figuras, que a su vez integran una nueva y más grande figura que es el cuadro como tal. Por principio esta composición indaga formas ideales, encuadres que en la vida real, tal y como nosotros la vemos, no existen.⁵

Mas los componentes protagónicos y sus ubicaciones espaciales van apareciendo en el tiempo con una determinada intención (montaje). Esa intención–distensión se entiende como ritmo. De todos los componentes de la gramática musical tal vez sea éste el más mencionado en el cine. No obstante, es preciso retomar la diferencia ritmo–pulso; recordando esa distinción inicial, pero en otros términos, diríamos que la relación pulso/ritmo mantiene similitud a la relación *cronos/kairós*, asociada con el tiempo (pues mientras armonía es espacio, timbre es color, y melodía es forma, el ritmo es tiempo). Esta distinción resulta elemental: el tiempo cronológico lo podemos ver en las maneras objetivas con las que contamos para medir el tiempo: calendarios y relojes, útiles para construir cronogramas. El tiempo objetivo nos sirve para entendernos con los demás y poder planear la repartición de las actividades en los transcurros; en cine diríamos que *cronos* es el tiempo objetivo, es decir, el tiempo de la historia, del hecho. Sin embargo, los griegos opusieron a *cronos* el concepto expresado en la palabra *kairós*; éste sería, contrario al primero, un tiempo más difícil de medir, modulado en la percepción de las circunstancias. La teoría de la relatividad volvió importante para el mundo de la ciencia esta segunda manera de entender el tiempo, asumiéndolo menos como acontecer y más como una temporalidad.

De ahí que el tiempo objetivo tenga que ver con el acontecimiento sucedido (tiempo de la

5 Actualmente, un director como Michel Goundry sorprende por la manera como ha experimentado con las geometrías clásica y fractal, destacando los elementos plásticos de la imagen en tanto color y forma provenientes de los objetos, sus contornos, sus entornos y sus distornos.

historia), y el tiempo subjetivo con el tiempo de la narración (la temporalidad del relato). En cine hablaríamos de *kairós* como el tiempo subjetivo, es decir, la vivencia del personaje en el tiempo. Ahí aparece el ritmo: en la manera particular como el filme distribuye –en los tiempos objetivos del hecho acontecido y del metraje utilizado para narrarlo– las diferentes intensidades en el relato.

La relación pulso/ritmo, tiempo objetivo/tiempo subjetivo, es crucial en el cine. A menudo decimos que una película no nos gustó por lenta, o por demasiado larga; ambas afirmaciones desvelan aspectos del manejo del ritmo. También la pregunta “¿cómo empezar?” se relaciona con ello: desarrolla una temporalidad distinta en el relato iniciar con una escena rápida, donde a través de planos cortos se muestre la sucesión de muchas acciones, en las cuales los “buenos” y los “malos” se acercan por momentos al objetivo. (En literatura colombiana los escritos de Andrés Bello, particularmente la novela *Que viva la música*, son representativos en cuanto a la percepción del ritmo. También lo son algunas novelas de García Márquez, como ejemplo *Del amor y otros demonios*, donde algunos capítulos de breve extensión narran acontecimientos de muchos años, mientras digresiones extensas en páginas desarrollan lo acontecido en pocos minutos): ritmo.

Así que el ritmo nos lleva a la relación hecho objetivo/tiempo narrado, que parte de la distinción entre historia y relato. En español la palabra historia tiene dos acepciones: la historia sucedida, y lo narrado. Aquí nos interesa la primera: entendemos la historia como lo que efectivamente ocurrió (que en Inglés corresponde al *history*). ¿Cuánto tiempo demora una escena en la que se nos narra el despertar de un personaje, su ritual de preparación en casa y su llegada al trabajo?; mientras en la vida real este acontecimiento puede tomar más de una hora, en cine su representación varía. Justamente, esta variación nos da cuenta del ritmo, porque esa variabilidad opera también un

énfasis narrativo: dependiendo de la naturaleza del personaje y de lo que el director busque con su historia dentro de la película se empiezan dar juegos de posibilidades (Ruiz, 2000). Así, podemos encontrar una escena que dure menos que el hecho que nos está contando, o –menos frecuente– que dure lo mismo; o aun menos frecuente, que dure más. La puesta en escena, y sobre todo la puesta en cuadro (Casetti, y Di Chio, 1994), dan cuenta de la interpretación del director y nos recuerda a Nietzsche cuando decía que no hay hechos sino interpretaciones. O sea que una cosa es el acontecimiento, y otra el acto; el primero sucede en la historia, mientras el segundo surge en el relato.

Pero las decisiones de darle unos determinados encuadres a unos personajes, tanto como la duración de estos en pantalla, también dan cuenta de un aspecto un poco más sutil: los personajes tienen color. Si en música el timbre viene dado por la personalidad de cada instrumento, su matiz, su registro, en cine se habla del carácter del personaje/objeto en pantalla. Así, mientras la superposición de melodías genera textura, y la de espacios genera armonía, la ubicación de colores, caracteres o personalidades en la escena, construye atmósferas, situaciones. En una misma escena se encuentran un personaje sosegado y otro ansioso; la combinación de sus roles, intereses, puntos de vista, genera posibilidades diversas. Es lo mismo que ocurre cuando en una pieza musical se encuentran un instrumento opaco como clarinete, y otro brillante como la flauta. En la música, la personalidad de los instrumentos juega bastante en los papeles que los compositores le otorgan dentro de una pieza musical: violines que paisajean primaveras, trompetas que simulan las declaraciones militares, pianos que asemejan las gotas de lluvia (también imitadas a través de violines cuando ejecutan en *pizzicato*), trombas imitando las llamadas del Apocalipsis, arpas que simulan la presencia de los ángeles, chelos que acompañan parcamente a los cielos, o timbales

que enfatizan los puntos culmen de la sinfonía... El tema de los universos tímbricos nos lleva al de la personalidad del instrumento, del intrumentista y el de la melodía. (Recordamos a ese personaje de *El Contrabajo*, novela de Patrick Suskind, que tanto renegaba de su condición personal y musical, en un monólogo que confirma la fusión entre personalidad del instrumento y personalidad del ejecutante: un contrabajista que reniega de la poca atención que el público –e incluso la misma orquesta– le prestan al bajo, siendo como es la base de todo. Al final sabemos el origen de esta repulsa: el protagonista está enamorado de la cantante).

El timbre, ese elemento presente en la música tiene su manifestación en el cine a través de los caracteres representados; por eso está cerca del asunto de la personalidad. Hablaríamos entonces de los temperamentos. Entonces tal vez se precise otra aclaración: una cosa es el timbre del instrumento como tal, pero otra es la melodía que deba ejecutar: un instrumento imponente como la trompeta puede realizar melodías tristes o alegres. En ese caso lo que cambia es el *ánima*, el impulso que se le dé. Pero si hablamos de timbre, sin duda el elemento esencial del timbre en el cine es el color, entendiendo que éste no es sólo un registro visual sino un conjunto de vibraciones. Por eso la teoría de los temperamentos, de amplia difusión en Grecia, nos sirve para aclarar mucho la relación entre rol, personaje y personalidad: pues una cosa es el carácter del personaje, y otra las acciones a las que éste se vea llevado. Muchas veces la causa de que una actuación nos deje insatisfechos, es su falta de acomodación entre los universos tímbricos en los personajes de la trama (o la falta de expresión entre personalidad del actor, y carácter del personaje). Veámoslo así: puesto en escena, un personaje realiza una acción, de manera similar a cuando un instrumento desarrolla una melodía. Hemos escuchado piezas en las cuales los violines realizan melodías alegres, pero no podemos

ocultar que nos gusta más cuando sus notas se deslizan en los registros más delgados del sonido, y llevan su expresión extremos de la languidez. Asimismo, un guion tiene personajes con determinados temperamentos, pero los pone a realizar acciones de diferente sazón.

Para el asunto del temperamento del personaje, asociado a los timbres (colores) de los instrumentos musicales, sirve –por básica y clásica– la distinción de Hipócrates sobre la relación mente–cuerpo, en términos de la configuración del temperamento por influencia de los órganos corporales. Cuatro son los temperamentos: melancólico, colérico, sanguíneo y flemático. En cada uno de ellos destaca un órgano, un elemento de la tierra y un color; así mismo un pecado y una virtud. Esta teoría, con todo lo ingenua que la podamos ver hoy, puede aportarnos luces en materia de construcción de personajes, dirección escénica, y escritura de guiones. Aún hoy muchos cursos de guion y dramaturgia basan buena parte de sus metodologías en la teoría clásica de los temperamentos o los humores. (Ver recuadro final). Así, elementos como la teoría de Hipócrates sirven para dar relieve a los modos de ser (*ethos*) de los personajes en escena. Esta idea también se vincula con los diferentes modos de la escala musical que los griegos definieron para la música (lidio, mixolidio, frigio, dórico), y su influencia en los modos de ser–vivir.

Con este grupo de elementos se cuenta con un repertorio de posibilidades para interpretar la relación música e imagen, más allá y más acá de las tareas de la musicalización de imágenes o visualización de sonidos. Queda la tarea de revisar en autores, películas, obras y estéticas, cómo la gramática de la música y del cine producen sensibilidades, es decir, poéticas cinematográficas y musicales. Aquí termina la primera parte del recorrido.

Tan–tán.

Cuadro No. 1. La relación entre los temperamentos y los humores asociados a la simbología antigua

Temperamento	Arquetipo	Estación	Elemento	Color	Órgano	Virtud	Pecado	Castigo en el infierno	Demonio
Sanguíneo (humor: Sangre)	Juglar, poeta	Primavera	Aire	Rojo	hígado	Fortaleza	Lujuria (Enfermedades venéreas)	Asfixiado en fuego y azufre	Asmodeo
Flemático (humor: flema)	Negociante	Invierno	Agua	Blanco	cerebro/ pulmón	Prudencia	Pereza Obesidad	Arrojado a una fosa con serpientes.	Belphegor
Colérico (humor: bilis amarilla)	Militar	Verano	Fuego	Amarillo	vesícula biliar	Templanza	Ira	Desmembramiento	Satanás
Melancólico (humor: bilis negra)	Filósofo	Otoño	Tierra	Negro	bazo	Moderación	Soberbia	La rueda	Lucifer

Fuente: Elaboración propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Argüello, R. (1995) *Estética y comunicación*. Bogotá: Unisur.

Bachelard, G. (1983) *La poética del espacio*. Bogotá: FCE.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1994) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: FCE.

Correa, G. (2005). *La tradición musical clásica en la preceptiva retórica y poética renacentista: Quantitas y qualitas*. Medellín: Editorial UPB.

Contursi, M. & Ferro, F. (2000) *La narración: Usos y teorías*. Bogotá: Norma.

Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. México: Mandadori.

_____. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Eisenstein, S. (1967). *Problemas de la composición cinematográfica*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Fubini, E. (1990). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

- MacIntyre, A. (2001). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica: Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Molina, R. (2000). *La idea de cosmos*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Naranjo, J. (1987). *Estudios de filosofía del arte*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- Pérez, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Ruiz, R. (2000) *Poética del cine*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Serres, M. (2004). *El contrario natural*. Valencia: Pre-Textos.
- Valcárcel, A. (1998). *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica.
- Vásquez, M. (2006). *¿Qué es eso de la cosmética?* Medellín: UPB.
- Wolf, S. (2001). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.